



# Les voyageurs et la musique des autres en Grèce ancienne. Notes liminaires

Christian Jacob

## ► To cite this version:

Christian Jacob. Les voyageurs et la musique des autres en Grèce ancienne. Notes liminaires. *Musica e storia*, 2001, IX (2), pp.419-434. hal-00790461

**HAL Id: hal-00790461**

**<https://hal.science/hal-00790461>**

Submitted on 20 Feb 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christian Jacob  
EHESS / CNRS UMR 8210 Anhima

**LES VOYAGEURS ET LA MUSIQUE DES AUTRES  
EN GRÈCE ANCIENNE  
Notes préliminaires**

Creative commons : Paternité, Pas de modification, Pas d'utilisation commerciale



**Publication originale** : *Musica e Storia*, vol. IX-2, décembre 2001, pp. 419-434 (actes du Colloque "Musique et récits de voyages", Fondation Ugo Levi, Venise, 3-5 avril 2001).

La fondation Ugo et Olga Levi nous a invités à réfléchir sur la place de la musique dans les récits de voyage, de l'Antiquité gréco-romaine à la Renaissance. Avant d'ouvrir quelques pistes dans le domaine qui est le mien, le monde grec, je voudrais m'arrêter un instant sur les questions d'ordre général posées par un tel sujet.

Quelle est la place de la musique dans le récit de voyage? Et quel est le sens de cette question, à la fois pour l'historien de la musique et pour celui de la littérature des voyages? Plus généralement, quels problèmes anthropologiques suscite-t-elle pour l'historien d'une société donnée?

On peut d'abord utiliser les récits de voyage comme des sources documentaires pour appréhender des pratiques musicales dans leur aspect technique et référentiel. Qu'apprend-t-on sur les musiques proches ou lointaines, indienne, égyptienne, scythe, perse, africaine, celte etc. en lisant les sources des voyageurs grecs et latins? Quelles indications sont données sur les instruments, les musiciens, les genres, les cadres rituels et festifs, les formes d'apprentissage et de composition de la musique? Dans quelles circonstances empiriques le voyageur pouvait-il entrer en contact

avec la musique des autres? Il faudrait ici interroger les voyages des musiciens eux-mêmes, allant à la rencontre d'audiences toujours différentes, la place des musiciens dans des voyages collectifs -- par exemple dans les expéditions militaires, les voyages mythiques etc.

À cette reconstitution musicologique et sociologique on peut ajouter une autre perspective de questionnement. Quelles sont les formes descriptives et narratives, quelles sont les chaînes lexicales et sémantiques qui permettent de rendre compte de l'expérience musicale dans le récit de voyage ? Cela rejoint une question plus vaste: comment mettre la musique en mots? Comment faire partager une expérience musicale par les seules ressources du langage ? On étudiera dans cette perspective la rhétorique descriptive du sonore et du musical, en s'interrogeant sur sa spécificité: est-elle propre au récit de voyage? S'attache-t-elle aux acteurs, au cadre, aux instruments de la musique, c'est-à-dire à son environnement social et matériel ? Comment la musique est-elle qualifiée, dans sa forme et dans ses effets ? Comment une langue peut-elle restituer le caractère familier ou exotique d'une musique, ses composantes sonores, la part du vocal et de l'instrumental, son harmonie et ses structures de composition? Ces questions invitent à élargir le cadre de l'enquête : quelle est la place du son, de l'écoute, de l'impression auditive dans l'expérience du voyageur? Sons de la nature, cris animaux, musique particulière d'une voix humaine parlant une langue étrangère, sons d'origine surnaturelle ?

L'étude des procédures descriptives conduit à celle des représentations et des significations culturelles. Si l'on admet qu'une expérience essentielle du récit de voyage est celle du dépaysement, de la découverte, de la confrontation avec une altérité, minimale ou maximale, et, par conséquent, d'un mouvement de va-et-vient entre l'espace de référence et d'origine du voyageur et la réalité plus ou moins complexe qu'il découvre, quelle est la place de la musique dans cette dialectique du même et de l'autre? La musique est-elle une variable parmi d'autres,

comme l'alimentation, l'habitat, les formes d'organisation familiale et politique, la religion, les rituels funéraires ? Ou est-elle investie de valeurs, d'un statut particuliers ? Quelles sont les conditions requises pour qu'un voyageur prête attention aux sons, à la musique qu'il entend, et pour qu'il fixe une trace écrite de ces événements dans sa relation ? Par « conditions requises », je pense moins au cadre empirique et circonstanciel qu'aux présupposés culturels qui conduiront le voyageur à isoler tel ou tel événement sonore dans le continuum sensoriel qui enveloppe son cheminement et surtout à en faire mention dans son texte, c'est-à-dire à le construire discursivement, à lui donner un sens et une fonction dans l'économie de son récit et dans le protocole littéraire qui lie une relation de voyage à un destinataire ou un public présumés. On est ainsi conduit à interroger la fonction narrative, symbolique, rhétorique de telles descriptions dans le récit de voyage, c'est-à-dire leur place et leur efficacité dans une économie discursive particulière et dans son horizon symbolique.

Le sens commun nous apprend que la musique est à la fois une expérience sociale et une expérience intime. Expérience sociale, en ce qu'elle est régie par des codes, des apprentissages, des spécialisations et des statuts professionnels, des cadres de performance qui l'inscrivent dans l'espace rituel, festif, politique et culturel d'une société. Cette dimension sociale contribue d'ailleurs à délimiter un univers sonore identifiable et déchiffrable par une audience déterminée, faisant sens et harmonie pour une communauté d'écoute définie par ses attentes, sa sensibilité, ses traditions. Il y a un large spectre de situations possibles, depuis la musique écoutée pour elle-même, jouée dans une situation de concert par un artiste ou une communauté d'artistes, et la musique accompagnant des moments de la vie sociale, profane ou religieuse, définissant des modes de communication particuliers avec le monde des dieux, des morts ou de l'animalité. Faute de partager cette connivence sociale et de connaître ces codes, l'auditeur venu d'ailleurs ne ressent qu'une expérience intime, affective et passionnelle. Sa position peut être celle de l'écoute

délibérée ou involontaire, de la séduction, de la peur ou de la répulsion.

La musique pourrait donc être, parmi d'autres possibles, un objet privilégié dans les procédures d'approche et de découverte de cultures différentes, soit qu'elle se substitue au langage articulé comme seule communication possible avec une population étrangère, soit qu'elle se perçoive comme un art à part entière, savant ou populaire, sacré ou profane, soit qu'elle constitue un arrière-plan, colorant des scènes de la vie sociale ou religieuse. Et du point de vue de l'historien de la culture, le plus significatif résiderait moins dans les contenus informatifs objectifs apportés par le récit de voyage que dans la place et la pertinence reconnues au sonore et au musical dans la construction littéraire et discursive du voyage.

En choisissant d'interroger la découverte des musiques autres à travers la littérature de voyages, on met l'accent sur une expérience particulière d'écoute. Des encyclopédies, des traités de théorie musicale, des mythes, des notices savantes, voire des représentations iconographiques peuvent aussi faire référence à des formes de musique étranges ou étrangères, mais d'une manière plus distanciée et objectivée, sans les associer à une expérience d'écoute personnalisée et vécue. Le récit de voyage met en principe en scène une rencontre, une confrontation avec une expérience musicale, dans des circonstances particulières. Un double point de vue doit d'ailleurs être adopté. Le premier porte sur l'expérience individuelle et personnelle du voyageur, sur les circonstances de sa rencontre avec les musiques autres. Le second s'intéresse à la construction discursive de cette rencontre et aux moyens qui la rendent intelligible et signifiante pour des lecteurs / auditeurs qui ne l'ont pas vécue. L'expérience individuelle de l'altérité auditive doit en effet être construite à travers un lexique, des catégories, des schèmes descriptifs compréhensibles: elle est socialisée à travers des figures de rhétorique caractéristiques du récit de voyage et plus largement de la littérature ethnographique: l'inversion, le décalage, la métaphore, l'analogie.

Entre ces deux pôles se déploie toute une gamme de situations énonciatives, depuis l'anecdote vécue jusqu'à la notation objective et encyclopédique, qui devient l'élément d'une tradition de savoir, pouvant être repris de textes en textes.

### *Première approche des voyageurs grecs*

Il me revient de présenter les événements sonores chez les voyageurs, les géographes et les ethnographes grecs. Les résultats de mon enquête n'ont pas été à la hauteur de mon attente. J'en ai été surpris, et je voudrais réfléchir sur les raisons de cette situation tout en présentant quelques données et des perspectives de recherche possible.

Il convient de poser une question préliminaire : qu'est-ce qu'un récit de voyage, et que recouvre cette catégorie dans le monde grec et romain ? Le récit de voyage est une forme narrative liée à un certain statut de l'énonciateur. Un voyageur consigne par écrit le déroulement de son parcours, les événements qui le rythment, les rencontres, les observations, les impressions. Le récit de voyage suppose donc une subjectivité qui voit et focalise, entend, se déplace, filtre, élabore, interprète, donne sens. Ce sujet se manifeste sous la forme d'une première personne, intégrée dans le texte lui-même. Il est un opérateur narratif, à la fois sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé. Ce récit peut être écrit au cours même du voyage, sur le mode d'un journal, ou après le retour au point d'origine, d'un point de vue rétrospectif. Il y a aussi des récits de voyage fictifs, qui correspondent à une expérience littéraire ou discursive, non à une expérience vécue. L'auteur du récit de voyage est un médiateur, un filtre d'intelligibilité pour sa culture d'appartenance. Il sélectionne, organise et traduit en termes analogiques ce qu'il voit, entend et vit. Il s'adresse à un public, dont il partage les valeurs, la culture, la langue et l'horizon familial.

Ceci dit, le récit de voyage et la pratique même du voyage ne sont pas seulement des expériences subjectives, mais des expériences sociales et des objets historiques, dont la nature, la forme, la fonction et le projet sont conditionnés par l'ensemble de la culture à laquelle appartient le voyageur. Cette historicité se manifeste par une série de variables culturellement pertinentes. En premier lieu, le statut du voyageur: pèlerin vers les lieux saints, navigateur, humaniste ou artiste visitant des sites historiques et archéologiques, marchand, conquérant, explorateur, étudiant, dilettante, touriste. Selon que le voyage est professionnel ou de loisir, associé à la guerre ou au commerce, à la quête spirituelle ou à la quête du passé, le spectre de la curiosité, le champ du regard seront définis différemment. Ensuite, la nature de l'espace du voyage: proche ou lointain, mystérieux ou bien balisé, familier ou étrange. De tels déterminants sont construits et distribués par chaque culture, qui structure ainsi son horizon géographique. Troisième variable, le statut de la subjectivité et ses manifestations littéraires, à travers notamment les modes d'expression des impressions, des sensations et, le cas échéant, la sensibilité romantique au paysage, à la nature etc. Quatrième variable: l'existence d'un ou de plusieurs genres littéraires spécialisés, d'un créneau éditorial et d'un public de lecteurs pour une forme narrative relatant le voyage, soit sous la forme d'une expérience personnelle, soit sous la forme objectivée d'un guide, anticipant sur les voyages de ses lecteurs. Les traits génériques du récit de voyage comme texte littéraire et discours -- par exemple les voyages en Italie des jeunes aristocrates anglais au XVIIIe et au XIXe s., ou encore les pèlerinages en terre sainte -- conditionnent l'expression de la subjectivité, et peuvent introduire une dimension intertextuelle voire compilatoire, en imposant des séquences descriptives et des étapes obligées, autant de stéréotypes qui modèlent la perception collective d'une région ou d'une culture.

Comment situer dans ce champ la littérature de voyage en Grèce ancienne ? Et peut-on réellement parler de littérature de voyage ? Question paradoxale, quand la littérature grecque s'ouvre avec

l'histoire d'un voyage, l'*Odyssée*, partie visible d'un vaste ensemble de poèmes dévolus aux voyageurs mythiques, qu'il s'agisse des Retours des Achéens, des voyages d'Héraklès ou des Argonautes etc. Nous nous attacherons ici aux voyages « réels », non aux voyages mythiques.

Un premier partage serait à établir entre les voyages en Grèce même et les voyages d'exploration des pays plus lointains et périphériques. Pour ce qui est des voyages en Grèce même, le meilleur exemple est la *Périégèse de la Grèce* de Pausanias (IIe s. de notre ère). Ce parcours d'antiquaire et d'homme cultivé dans les principaux sites monumentaux de la Grèce classique frappe le lecteur d'aujourd'hui par son caractère abstrait, par la rareté et la discrétion du vécu, de l'anecdotique, des impressions de voyage. Pausanias, tout entier à son projet, ne nous donne pas une image « pittoresque » de la Grèce de son temps, mais dresse un inventaire de son patrimoine architectural et artistique, de ses traditions locales, de son histoire.

Qu'en est-il des voyages en dehors même de la Grèce ? Un certain nombre de conditions historiques ont contribué à ralentir, parfois à interdire les voyages. Jusqu'à la conquête d'Alexandre, l'Asie centrale et l'Orient sont difficilement accessibles aux voyageurs grecs. On les compte sur les doigts de la main, et il est parfois malaisé de faire la part, dans les textes, de ce qui relève d'une expérience directe ou d'un savoir livresque. Déterminer les sources de la *Périégèse* d'Hécatée de Milet, au VIe s., et des *Histoires* d'Hérodote au Ve s., et par conséquent ce qui relève de voyages personnels ou de la compilation des prédécesseurs, constitue encore aujourd'hui une question insoluble. Avant eux, le grec Scylax, amiral de la flotte de Darius Ier, fut le principal pourvoyeur d'informations géographiques et ethnographiques sur l'Orient. Au début du IVe s., le médecin Ctésias fut fait prisonnier par les Perses. Son oeuvre constitue une source d'information majeure sur l'Orient pour toute la tradition ultérieure. Xénophon, engagé aux côtés de Cyrus dans la guerre contre son frère



Artaxerxès (401-399), rapporte son itinéraire en Asie mineure dans l'*Anabase*.

Vers le sud, Hérodote se fait l'écho d'un certain nombre de voyages d'exploration, en particulier des tentatives de circumnavigation de l'Afrique: Sataspès, Nechao, Eudoxe, ou encore des expéditions pour déterminer l'emplacement des sources du Nil. Les navigations atlantiques vers le sud restèrent exceptionnelles, notamment parce que les Phéniciens contrôlaient la partie occidentale du bassin Méditerranéen. Le *Périple d'Hannon*, dont la datation est controversée (entre la fin du Ve s. avant J.-C. et le Ier s. après J.-C.), est un bon témoignage sur l'*aura* de mystère entourant la côte occidentale de l'Afrique, et peut refléter des thèmes de propagande phénicienne visant à dissuader les marchands grecs de s'aventurer dans la zone. Cela explique aussi sans aucun doute, le peu de connaissance sur l'Europe occidentale et septentrionale, jusqu'à l'époque de Pythéas de Massalia (2e moitié du IVe s. avant J.-C.).

Jusqu'aux conquêtes d'Alexandre, les Grecs voyagent pour l'essentiel vers l'Egypte et le comptoir de Naucratis, vers Cyrène en Libye, dans le Pont-Euxin et vers la Grande Grèce, c'est-à-dire dans l'aire géographique des comptoirs commerciaux et des fondations coloniales des cités grecques. L'expédition asiatique d'Alexandre et l'instauration des grandes monarchies hellénistiques ouvrent les anciennes satrapies perses à l'influence grecque, mais ne supplantent pas totalement les représentations traditionnelles, remontant à Hérodote.

Parmi les textes anciens qui nous sont parvenus, le genre des récits de voyage est réduit à la portion congrue et se signale par son hétérogénéité. Nous trouvons des récits d'expédition militaire transcontinentale (Hérodote et les rois Perses, Xénophon et son *Anabase*, les historiens d'Alexandre le Grand, comme Arrien, les historiens de l'expansion romaine, comme Polybe ou César). Nous avons aussi des périples et des périégèses qui, selon les cas, se présentent comme des guides de voyage empiriques, multipliant

les repères topographiques pour les pilotes, ou comme des traités de géographie savante, visant à décrire la terre entière ou l'une de ses régions. Nous trouvons aussi des traités géographiques qui pallient le manque de données topographiques sur les terres lointaines par des descriptions ethnographiques. Ces traités réemploient les données des voyageurs, mais les dissocient du point de vue subjectif, du cadre d'énonciation originel: les informations sont objectivées et insérées dans une trame narrative ou descriptive. Nous avons enfin des récits de voyage utopiques ou fictifs, parfois proches de la littérature romanesque, comme l'*Histoire Vraie* de Lucien ou les *Merveilles d'Au-delà de Thulé* d'Antoninus Diogène.

Il faut, dans ce corpus, souligner la rareté extrême des récits de voyage à la première personne. Nous trouvons plutôt des énonciations enchassées et rapportées, ainsi que la réécriture et l'objectivation des informations, à travers deux grands modèles, celui de la séquence toponymique (itinéraire terrestre ou maritime) et celui de la description régionale (périégèse et chorographie). Dans un cas, le texte repose sur le fil conducteur d'un parcours, empirique ou abstrait, proposant un point de vue mobile: il s'agit parfois d'une forme grammaticale vide, d'un opérateur descriptif dans lesquels peut s'investir le lecteur du texte. Dans l'autre cas, on trouve un dispositif de type cartographique, avec des territoires schématiquement délimités et juxtaposés dans un espace orienté et parfois décrit en termes de formes géométriques ou métaphoriques. Ces deux formes, l'itinéraire et la description chorographique, peuvent s'entrecroiser. Elles sont des dispositifs permettant d'intégrer des informations d'ordre ethnographique, historique, mythique, naturaliste. Elles sont comme des rubriques encyclopédiques.

Les récits de voyage qui nous sont connus dans l'Antiquité grecque nous sont souvent parvenus sous une forme indirecte, réemployés dans d'autres textes, parfois au terme de plusieurs étapes de réécriture. Hérodote reprend ainsi les périple africains de Nechao et Sataspès. Il utilise aussi Hécatee de Milet et Scylax.

De même, Strabon est l'un des lieux de synthèse de la littérature des voyages et des explorations liés à l'expédition d'Alexandre en Asie et à l'intégration des anciennes provinces Perses dans l'Empire Séleucide: les journaux de route des "bématistes" d'Alexandre, les témoignages des voyageurs en Inde -- Mégasthène, Déimaque, Onésicrite, Patrocle, etc. Pour l'Occident, il utilise aussi la navigation de Pythéas jusqu'à Thulé, tout en se montrant extrêmement critique et sceptique sur la fiabilité de cet auteur. De même, Diodore de Sicile est l'un de nos principaux témoins pour connaître la *Description de la mer Rouge* d'Agatharchide de Cnide, qui avait lui-même eu accès à des sources documentaires diverses à Alexandrie. Photius complète son témoignage et nous conserve aussi des extraits importants de Ctésias, le médecin grec retenu à la cour du roi Perse au IV<sup>e</sup> siècle..

S'interroger sur la place de la musique dans l'expérience des voyageurs grecs présuppose donc que l'on garde à l'esprit la nature particulière de cette littérature, souvent déconstruite par la compilation, dont les données sont réemployées selon des points de vue particuliers par les auteurs postérieurs.

### *Premiers sondages*

J'ai choisi de procéder à quelques sondages dans la bibliothèque des périples et des textes géographiques, prélude à un dépouillement d'ensemble qui resterait à accomplir. Les résultats sont maigres.

Soit le *Périple du Pont-Euxin* d'Arrien. Il s'agit d'un voyage d'inspection effectué vers 131-132, Arrien étant alors légat propréteur de la province de Cappadoce, sous le règne d'Hadrien. Ce récit de navigation côtière enchaîne les étapes régulières pour mener à bien l'inspection des cités de la province. On y trouve la phraséologie typique des périples grecs, adaptée à la mission particulière d'Arrien: arpentage, description topographique, litanie des toponymes, présentation rapide des sites visités,

exercices militaires, manoeuvres maritimes, mobilisation de diverses sources littéraires, inventaires des populations locales, des traditions mythiques et des curiosités naturelles. Mais on ne trouve aucune mention de musique ni d'évènements sonores. Au mieux, la description d'une statue de la déesse Phasiané, près de l'embouchure du Phase, qu'Arrien compare à la déesse Rhéa, tenant en mains des cymbales et avec des lions au pied de son trône (IX 1). Les cymbales renvoient à la représentation traditionnelle des cultes orgiastiques et ont ici une signification religieuse plus que musicale *stricto sensu*.

Changeons d'horizon, avec le traité *Sur l'Inde* du même Arrien: s'intégrant dans l'histoire de l'expédition d'Alexandre, ce livre repose pour une grande part sur des sources hellénistiques, comme Eratosthène et Mégasthène, ainsi que sur le témoignage direct de Néarque, l'amiral d'Alexandre qui fut chargé de reconduire une partie de l'armée par voie de mer, des bouches de l'Indus jusqu'à celles du Tigre. Malgré la précision de l'itinéraire et des descriptions des Indiens et des Ichtyophages, mobilisant une bonne information ethnographique, on ne trouve aucune référence à la musique.

Remontons vers la période hellénistique, avec le *Traité sur la mer rouge* d'Agatharchide. Cet auteur est l'un des principaux témoins de l'ethnographie hellénistique (milieu du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., contemporain de Polybe) et il décrit les populations le long de la côte de l'Arabie. Il dispose d'une documentation de première main: rapports des explorateurs du roi, relations de marchands etc.

Le texte abonde en descriptions précises, souvent hallucinantes, des genres de vie des populations de la région, en particulier des Mangeurs de poissons: leur régime alimentaire, leurs habitats, leur dénuement extrême, leur organisation sociale, leurs usages. Mais rien sur la musique ni sur le chant. L'absence de telles mentions, il est vrai, peut ici s'expliquer par la tonalité particulière du texte d'Agatharchide, inspiré par le cynisme dans sa critique de

la civilisation, de ses valeurs, de son luxe, de son superflu. De même que les mangeurs de poissons peuvent vivre heureux loin du raffinement de la culture alexandrine, de même peuvent-ils se passer de la musique.

Dernier sondage: la *Géographie* de Strabon. L'oeuvre résulte d'un vaste ensemble de lectures, où les sources s'entremêlent, se corrigent, se succèdent pour construire la description des grandes régions de la terre habitée. Nous sommes loin du point de vue d'un voyageur, mais la compilation réemploie peut-être des observations plus anciennes. La musique est présente dans l'oeuvre de ce contemporain d'Auguste, de sensibilité stoïcienne<sup>1</sup>.

Pour Strabon, la musique est une composante essentielle de la *paideia*, c'est-à-dire l'éducation grecque et le système de culture qu'elle fonde. La *paideia* s'étend sur une aire géographique qui correspond à celle de l'hellénisation. Deux régions apparaissent privilégiées, la Grèce elle-même et l'Asie mineure. La musique apparaît d'abord sous forme d'informations ponctuelles relatives à des lieux ou des régions mentionnés au cours de la description géographique. Strabon mentionne par exemple les musiciens célèbres qui font la gloire de leur cité, il évoque, en se basant sans doute sur Aristoxène, les grecs qui ont contribué au développement de cet art, par exemple Thaletas de Gortyne, inventeur des rythmes crétiques et des péans (X.4.16 et 19) ou Terpandre de Lesbos qui fut le premier à utiliser une phorminx à sept cordes.

Les pouvoirs de la musique sont analysés dans le cadre d'un développement théorique et philosophique, qui ne repose pas sur l'observation empirique: on le trouve au livre X.3, dans le cadre d'un développement sur l'origine des Courètes en Crète. Ce développement propose une analyse des fêtes religieuses communes aux Grecs et aux Barbares, où la transe et la musique

---

<sup>1</sup>Le dossier est réuni par G.Aujac, « Strabon et la musique », in *Strabone. Contributi allo studio dell personalità e dell'opera*, II, G. Maddoli éd., Perugia, Università degli studi, 1986, p. 11-25, et cet article constitue le point de départ de notre réflexion.

peuvent avoir une place ou non (X.3.9). La musique, avec la danse, le rythme et la mélodie, a le pouvoir de mettre les humains en communication avec le divin, par le plaisir spécifique qu'elle suscite à la partie divine de l'âme. A ce pouvoir sacré, Strabon oppose la dégénérescence de la musique qui ne s'adresse plus désormais qu'au plaisir des sens, au banquet, au théâtre comme devant l'autel de Dionysos. Strabon rejoint Platon et les Pythagoriciens pour considérer la musique comme une partie intégrante de la philosophie, comme une harmonie cosmique qui est l'oeuvre des dieux, comme l'éducation par excellence, qui forme le caractère.

C'est dans ce cadre général que sont situés les rituels des cultes orgiastiques et initiatiques, dont les danses des Courètes offrent un exemple particulier. Cela conduit Strabon à passer en revue les cultes orgiastiques des Grecs, mais aussi des Phrygiens, en l'honneur de la Grande Déesse connue également sous le nom de Mère des Dieux et de Cybèle. Des citations de Pindare et Euripide témoignent des liens entre les cultes de Cybèle et de Dionysos. Ces cultes, au-delà de leurs variations régionales, se définissent par "le son de la flûte, le cliquetis des crotales, des cymbales et des tambourins, les cris modulés, les évohés et les battements de pieds" (X.3.15).

Ce développement peut nous éclairer sur certains éléments musicologiques qui interviennent dans le cours de la description de Strabon. La flûte et la trompette sont mentionnées en relation avec les danses des montagnards Lusitaniens (le Portugal actuel) (III.3.7). Lorsque au livre XV, Strabon rapporte que les Indiens ne connaissent que des instruments de percussions, comme les cymbales, les tambours et les crotales, on pourrait penser qu'il s'agit d'une information prélevée par un voyageur (XV.1.22). Mais la source de Strabon est Anacharsis, qui met en relation l'ignorance de la flûte avec l'absence de la vigne. Le sage scythe critique l'usage grec du banquet, et en particulier la manière grecque de jouer de la flûte, l'instrument étant associé aux cultes orgiaques. C'est donc une problématique hellénocentrique qui

sous-tend cette notation sur la musique des Indiens et non l'observation empirique d'un voyageur. Les Indiens, ignorant la flûte, ne connaissent donc que les instruments de percussions, avec lesquels ils apprivoisent même les éléphants (XV.1.42).

Strabon est sans aucun doute un témoin important sur la manière dont un contemporain d'Auguste pouvait se représenter la musique et en parler. Mais nous sommes loin d'une expérience directe, émotionnelle, autoptique. Les sources, ici, sont livresques. On n'entend pas de musique. Cette dernière est intégrée dans une problématique religieuse plus vaste, celle des cultes orgiastiques.

### *Où chercher ? Que chercher ?*

A ce point, je voudrais tirer quelques conséquences de ces premiers sondages décevants, et dégager d'autres pistes de recherche. Le schéma du voyageur confronté à une performance musicale, ou à des traditions musicales particulières, et tentant de les décrire, voire de les rendre intelligibles pour ses lecteurs, semble anachronique dans le monde grec, du moins dans le cadre de la littérature géo-ethnographique que j'ai commencé à parcourir. Cela tient à plusieurs facteurs. D'abord le statut même de la musique, partie intégrante de la *paideia*, liée à des rituels religieux, à des manifestations sociales, comme le banquet, investie de pouvoirs religieux et psychotropes particuliers. C'est la culture, la religion, la philosophie grecques qui organisent le champ de la musique, déterminent sa forme et ses pouvoirs. Pour les Grecs, à en juger par Strabon, il y a une seule forme de musique, née en Thrace, et qui se diffuse vers la Grèce et même vers l'Inde. La diffusion de la musique suit celle des cultes des dieux. Pour Strabon, il n'y a qu'une seule musique, la musique de tradition grecque, avec ses inventeurs, ses artistes, son instrumentation. Les peuples barbares peuvent utiliser des instruments de musique, mais rien n'est dit sur la musique qu'ils produisent. Second facteur d'explication, le statut même de la littérature de voyage, subordonnée au projet géographique,

historique ou à la finalité utilitaire du recueil d'instructions nautiques ou de l'itinéraire terrestre: ces traits génériques laissent bien peu de place pour le pittoresque et l'impression subjective. Strabon accorde une place à la musique dans sa *Géographie*, non sur des bases empiriques, mais en se référant à des autorités philosophiques, Posidonius et, avant lui, Aristoxène.

Alors où chercher, que chercher ? Il convient sans doute de reformuler la problématique, et d'étudier la cohérence de la « grille de lecture » grecque des événements sonores intervenant dans des terres lointaines.

L'une des formes les plus pures et minimales du récit de voyage est le texte grec qui nous est parvenu sous le titre de *Périple d'Hannon*. On y trouve un épisode paradigmatique pour une telle réflexion (§ 14) :

“Après avoir fait des provisions d'eau, nous naviguâmes plus avant, longeant la terre pendant cinq jours, au bout desquels nous arrivâmes à un grand golfe, que les interprètes nous dirent s'appeler la Corne de l'Occident.. Dans ce golfe se trouvait une grande île et, dans l'île, une lagune qui refermait une autre île. Y ayant débarqué, nous n'eûmes, de jour, sous notre regard rien d'autre que la forêt, mais, la nuit, beaucoup de feux étaient allumés et nous entendîmes un bruit de flûtes, un vacarme de cymbales et de tambourins et mille et mille cris. La peur nous saisit et les devins nous exhortèrent à quitter l'île”.

La cause de ce *phobos* est le contraste entre le calme de la forêt, pendant la journée, où l'on ne voit nulle trace de vie, et le vacarme qui se déclenche pendant la nuit, au milieu de la lueur des feux. Tout indique que cette musique nocturne est perçue comme un phénomène supra-normal, mettant en jeu des puissances démoniaques et non des humains. Flûtes, cymbales et tambourins: autant de manifestations sonores traditionnelles du dieu Pan, qui se plaît dans les espaces sauvages et hante les campagnes des cités grecques: mi-homme, mi-bouc, Pan affectionne les pentes



d'éboulis, les massifs boisés, la nature sauvage, sans traces de présence humaine. Il se manifeste à l'improviste, surprend le berger et lui fait peur. On le reconnaît lorsque l'on entend des bruits ou que l'on voit des reflets sans cause apparente, laissant ceux qui les perçoivent en proie à l'imagination du pire. Lorsque deux armées s'apprêtent au combat, l'une en face de l'autre, et qu'un fracas métallique ou un éclair de lumière se manifeste, les devins ordonnent de différer l'affrontement, de peur que le dieu Pan ne déclenche une panique où les soldats ne reconnaîtraient plus leur propre camp.

C'est à une scène analogue que nous assistons ici: les confins de la terre se prêtent aux mêmes phénomènes que les confins de la cité grecque, et l'intervention des devins, qui ordonnent de quitter l'île au moment où l'épouvante (la panique) saisit les voyageurs, montre que les navigateurs n'ont pas attribué ce vacarme à une cause humaine.

La tradition ultérieure rapportera des phénomènes comparables dans la même région géographique. Au premier siècle après J.-C., Pline l'Ancien rapporte que sur le Mont Atlas et sur le littoral, on ne voit aucun indigène; mais la nuit, des feux rapprochés brillent: c'est le territoire où s'ébattent les Pieds de Chèvres et les Satyres, où l'on entend la flûte et la syrinx, le fracas des cymbales et des tambours (*Histoire naturelle*, V.1). Le géographe latin Pomponius Mela mentionne également dans ces parages la colline des Pans et des Satyres. Il n'y a là, rien de cultivé, nulle habitation, nulle trace humaine: solitude et silence de jour, feux et fracas de nuit, et flûtes qui résonnent de manière plus qu'humaine (III.9 sq). La légende est tenace et hante l'imagination des voyageurs modernes. Au début du XIXe siècle, un éditeur du *Périple d'Hannon* écrit en note: "A notre époque aussi, il y a sur cette partie du rivage et en d'autres régions un grand silence pendant le jour; mais à l'approche de la nuit, des feux sont allumés et l'air retentit de tambours et de cymbales". Mais Pan et sa fanfare démoniaque ont disparu et c'est en ethnologues, non dépourvus de certains préjugés raciaux, que les voyageurs modernes expliquent le

phénomène: “Les Noirs, à cause de la chaleur excessive du soleil, se reposent dans les forêts et leurs cabanes; lorsque commence la nuit fraîche, alors ils sortent et se réjouissent du festin, des danses, du chant et des jeux bruyants” (F.G. Kluge, *Hannonis Navigatio*, Leipzig, 1829, p. 42, note).

Cet épisode du *Périple d'Hannon* nous semble clairement définir l'une des problématiques principales du récit de voyage en Grèce : l'altérité ne dépend pas uniquement de l'éloignement géographique, elle est construite en fonction de catégories culturelles et d'une grille d'ensemble qui définit la place de l'humanité civilisée par rapport aux mondes des dieux et des animaux. L'épisode de la panique signifie que les navigateurs mettent en jeu et en danger leur appartenance à cette humanité et que le voyage peut devenir transgression d'une frontière anthropologique fondamentale.

On peut dès lors formuler une hypothèse symétrique et avancer que la musique serait l'un des moyens de préserver l'identité grecque, alors que l'on voyage en pays étranger, un moyen de redéployer l'espace de l'hellénisme et de la *paideia* dans des territoires marqués par l'altérité. Par exemple, on trouve dans l'*Inde* d'Arrien l'épisode suivant (XVIII 2) : “[Alexandre] donna des jeux musicaux et des jeux gymniques et les victimes furent distribuées à l'armée toute entière, par compagnie.” Pour cette armée grecque, si éloignée de ses bases, la conjonction du sacrifice, des jeux gymniques et musicaux permet de réaffirmer un modèle de civilisation. Lorsque Néarque rejoint Alexandre en Carmanie, au terme de son périple, celui-ci “offrit des sacrifices pour le salut de l'armée à Zeus Sauveur, à Héraklès, à Apollon protecteur, à Poséidon, à tous les dieux marins, il donna des jeux gymniques et musicaux, il fit une procession: c'était Néarque qui marchait en tête et toute l'armée lui jetait des bandelettes et des fleurs” (XXXVI 3).

Il est significatif qu'une catégorie particulière d' « événements sonores » dans les textes ethnographiques grecs soit précisément

en rapport avec cette frontière anthropologique et intervienne pour caractériser des groupes humains qui sont aux marges de l'animalité. Les notations sur la voix et le langage contribuent à renforcer l'altérité de populations qui vivent aux marges du monde et de l'humanité. On trouve de telles notations par exemple dans les développements ethnographiques de la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile, qui reposent sur des sources antérieures, comme le traité d'Agatharchide de Cnide. Ainsi, à propos des tribus d'Ethiopiens, Diodore indique qu'ils parlent avec une voix aigüe et qu'ils n'ont aucun des usages de la vie civilisée, ces deux traits étant apparemment corrélés (III.8.3). Quant aux Mangeurs de poissons, il indique que « leur marche rappelle un peu celle d'un troupeau de boeufs, car les sons que chacun émet, loin d'être articulés, ne produisent qu'un bourdonnement confus » (III.17.3).

Ctésias est à l'origine d'un certain nombre de descriptions de peuples étranges que l'on trouve chez les auteurs postérieurs qui ont compilé son traité *Sur l'Inde*. Les Cynocéphales, les hommes à tête de chien, sont vêtus de peaux de bêtes : « Ils ne parlent aucune langue, mais jappent comme des chiens et se comprennent grâce à ce langage. (...) Ils comprennent ce que les Indiens leur disent, mais eux ne peuvent pas leur parler. C'est avec les cris, les gestes des mains et des doigts qu'ils montrent ce qu'ils veulent dire, comme les sourds-muets » (Photius, 72. 47b). On retrouve la même description dans *l'Histoire naturelle* de Pline (VII. 23: une race d'hommes à tête de chiens, vêtus de peaux de bêtes, qui aboient ) et dans le traité d'Elieen *Sur la nature des animaux* (IV.46).

Ctésias est aussi à l'origine d'une riche tradition sur le *martichora*, un animal féroce et anthropophage dont l'identification est problématique (variété de tigre ou de grand singe ?). Aristote (*Histoire des Animaux*, II.1, 501a 24) s'appuie sur Ctésias lorsqu'il indique que cet animal produit un son proche à la fois du sifflement d'une flûte et d'une trompette ; Pline reprend la même information (VIII.75) ; Elieen (*Sur la nature des animaux*, IV 21),

indique simplement qu'il lance un cri très proche du son de la trompette. Nous ne sommes pas ici dans le champ d'observation empirique d'un voyageur, mais dans celui-ci d'une tradition compilatoire qui tente d'inscrire les mirabilia de l'Orient dans un espace de savoir.

Ces sondages dans la tradition d'Agatharchide et de Ctésias montrent que les indications sonores consignées dans ces textes, descriptions ethnographiques plus que relations de voyage *stricto sensu*, appartiennent davantage au champ de la paradoxographie qu'à celui de l'observation empirique. Il est de ce point de vue significatif de les mettre en rapport avec des voyages utopiques ou romanesques. Par exemple Diodore de Sicile est l'une de nos sources principales sur le récit de navigation de Iambule vers les îles du Soleil. On y trouve la description suivante des habitants de ce pays utopique (II.56.5-6) : « leur langue est aussi particulière, trait en partie inné et en partie fruit délibéré de leur habileté: elle est divisée en deux sur une certaine longueur, qu'ils ont accrue de façon que la langue soit double jusqu'à sa racine. Aussi sont-ils les plus souples dans le domaine des sons: ils imitent non seulement n'importe quelle langue humaine articulée, mais aussi les divers cris des oiseaux, et d'une manière générale, ils émettent toute sonorité particulière. Le plus extraordinaire, c'est qu'ils conversent parfaitement avec deux personnes de rencontre à la fois, répondant et faisant face convenablement aux situations qui se présentent: ils parlent à l'un avec un des morceaux de leur langue et à l'autre également avec l'autre morceau .»

L'*Histoire Vraie* de Lucien, qui parodie les récits de voyage et une certaine tradition ethnographique, confirme cette tendance. On y trouve la description de phénomènes acoustiques extraordinaires, par exemple, ce que l'on perçoit depuis ce puits creusé sur la lune, surmonté d'un miroir : « Si on descend dans le puit, on entend tout ce qui est dit chez nous sur terre, et on voit toutes les cités, tous les peuples comme si on se trouvait au-dessus de chacun. » Ou encore, lors de l'étape de Luchnopolis, la Cité des Lampes, le

narrateur indique (I.29) : “elles avaient leur nom, comme les hommes, et nous les entendîmes parler”.

En conclusion, on pourrait dire que les récits de voyage grecs en tant que tels ne semblent pas être une source significative de descriptions d'événements sonores. Cela tient à la nature même de ces textes, et à la manière dont ils ont été souvent réemployés par une tradition géographique ou paradoxographique qui en objective les données. Hérodote ou Pline l'Ancien, par exemple, réservent une certaine place à la musique dans leurs descriptions ethnographiques, qui découlent de la tradition écrite antérieure. Cela tient aussi sans aucun doute à la nature de la musique, pour les Grecs, qui appartient à leur espace culturel et cultuel, et qui, lorsqu'elle est rencontrée dans des pays étrangers, peut être rattachée à leurs traditions par le biais d'un modèle de dérivation des dieux et des cultes ou encore de propagation des formes et des instruments de musique. Si les événements sonores relevés par Diodore et Ctésias déploient un espace d'étrangeté et d'animalité, où le musical ne peut être utilisé qu'à des fins de métaphore (le cri du *martichora*), il faudrait sans doute, dans une phase ultérieure de cette enquête, s'attacher à la mise en scène de la musique dans des récits de voyage mythiques ou poétiques, l'*Odyssée*, bien sûr, avec l'épisode fondateur du chant de la Sirène, mais aussi les voyages des Argonautes et d'Orphée, ou encore de Dionysos. Dans ces récits, la musique entoure le voyageur de ses pouvoirs envoûtants ou magiques, et redouble l'altérité du voyage par l'expérience d'une étrangeté qui travaille le cœur de la culture grecque elle-même.

Christian Jacob  
CNRS, Paris  
cjacob@ehess.fr